

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Instituto de Letras

Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Bruno de Almeida Martino

Riobaldo: Diabo.

Aspectos de uma narrativa diabólica.

Monografia de Literatura para
conclusão de graduação em Letras –
Português pela Universidade de
Brasília.

ORIENTADOR: Alexandre Pilati.

Brasília

2017

Sumário

1.	Introdução.....	3
1.1	Os tiros que ouvi (apresentação).....	3
1.2	Meu cavalo Siruiz (método).	6
2.	Desenvolvimento.....	11
2.1	Os vários começos e enveredamentos.....	11
2.2	Diabo acima, diabo em baixo, diabo a fora, diabo a dentro: sobre a imperfeição nos elementos da narrativa.	14
2.3	O amor de Riobaldo por Reinaldo e o amor de Diadorim por Riobaldo: sobre a falsa forma do Amor.....	23
2.4	Amor de Diadorim por Riobaldo: Origem do sofrimento.	23
3.	Conclusão.....	27

RESUMO: Este trabalho se debruça sobre a obra "Grande Sertão: Veredas" para desconstruí-lo e, a partir disso, defender a "releitura" da escritura de um texto difícil como um elemento estético conscientemente utilizado por Rosa na obra para eternamente deslocar o *logos* do leitor ("um homem não se banha num rio duas vezes", como diria Heráclito) sensibilizando-o para os perigos dos discursos que, fundados nos signos (local onde ideia e matéria se convergem no "homem humano" em seu processo de definição do mundo e de si), são sempre dissimulados.

1. Introdução

*“Esse é tempo de partido,
tempo de homens partidos.”*

Carlos Drummond de Andrade, poema Nosso Tempo.

“Travessia. (...) -Nonada.”

Guimarães Rosa, Grande Sertões: Veredas (recorte meu).

1.1 Os tiros que ouvi (apresentação).

Uma obra literária como Grande Sertões: Veredas (GSV) merece os estudos literários, linguísticos e histórico-sociais que vêm sendo desenvolvidos e aprofundados ao longo dos 61 anos de recepção, leitura e principalmente (o cerne da questão da presente monografia) releitura. Vários críticos tentaram dar uma versão definitiva das intenções construídas pelo narrador Riobaldo em sua motivação para contar a sua história, e as implicações disso na decifração do conjunto estético criado pelo autor João Guimarães Rosa.

Dito isso, vamos à minha motivação para desenvolver esta monografia sobre um romance que já diz tanto e com as melhores palavras do português brasileiro e rosiano. A minha experiência com a já nomeada obra se iniciou antes mesmo do primeiro processo de leitura. As críticas feitas pelos professores de literatura e gramática durante o ensino médio, mais os comentários lançados pelos colegas do curso de Letras Português da Universidade de Brasília (tantos os adeptos das leituras mais místicas, como os dos estudos mais linguísticos) criavam um “redemunho” de informações sobre a obra no meu pensamento. Desta forma, o texto rosiano ia ganhando a aparência de dificultoso e indecifrável. De certo jeito, ele tornou-se a Esfinge que eu não poderia mais ignorar. Assim, numa primeira leitura que tentava obter a melhor compreensão possível de um texto que ninguém, durante 61 anos, possuía muita certeza, fui percebendo as dificuldades presentes da estrutura e que o abismo era a própria Esfinge.

Deste primeiro contato aos demais, um erro seguiu-se aos outros, várias ideias ganharam bocos sem saída (pois as possibilidades interpretativas não se anulavam) ou já haviam sido exploradas para levantamento de aspectos pontuais da obra (mesmo que suas argumentações lógico-teóricas tenham sido extensas). Mas mesmo elas apresentavam insuficiências para abarcar a organicidade e durabilidade dos efeitos estéticos de uma obra que se apresenta inteira e, mesmo assim, deixa algo escapar. Ou melhor, passar despercebido (traduzido/sentido pela sensação/impressão/desconfiança/premonição causada pela morte de Diadorim).

Com isso, deixei de lado a tentativa de considerações precisas, ou seja, o tentar entender o segredo do enigma de Rosa como algo definitivo ao ler a tese de Fabrícia Rodrigues Wallace, “Desconstrução, Ficção: Veredas” (2005), e o ensaio apresentado por Willi Boli no livro *grandesertão.br* (2006); e passei a concentrar-me no método de leitura do enigma rosiano. Vendo, desta forma, como a sua narrativa se estrutura para formar a “álgebra

mágica” de um narrador que narra duas vezes, ou mais, a mesma história de maneira não evidente, mas coerente (aspecto que penso ser uma proposta de leitura da obra feita pelo próprio autor e, ao mesmo tempo, seu efeito estético: a releitura); todo o conteúdo literário-filosófico (metafísico) e o histórico-social (reflexo e reflexão sobre palavra verossímil “jagunço” - Sistema Jagunço) passam a servir como meio para tencionar e evidenciar a capacidade dissimuladora/criativa da linguagem, escrita e dos discursos (o diabólico da linguagem notado por Bolle em seu ensaio). Tal ideia pode surgir com o diálogo entre as sínteses que constantemente aparecem na obra: “viver é muito perigoso” pois “está tudo misturado”; “tudo é e não é”, sendo assim “carece ter coragem” para lidar com o “diabo na rua” e “no meio do redemunho”, com a “Travessia” “Nonada”, ou melhor, as incertezas das experiências calcadas na linguagem e na escrita, independentemente das distrações “com as ideias de saída e de chegada”, o que Derrida chama de clausura.

Em outras palavras, os textos de Wallace e Bolle, apesar de abordarem de forma diferente (metafísica e materialista) o mesmo romance, dialogam entre si de modo não evidente devido ao efeito-proposta de Guimarães, que é a hipótese do presente texto: a releitura como proposta/efeito estético. Assim, busco evidenciar como esse possível diálogo entre discursos metafísicos e representações históricos (experiência e intuição, ideia e prática, letras e armas) acontece, o que isso implica na leitura no sentido de provocar uma releitura e, com isso, uma consequente revelação múltipla do oculto (inflação semântica) na obra-prima de Guimarães Rosa: o know-how da fabricação dos discursos, tanto os que buscam denunciar fatos ou ideias, como os que legitimam (a releitura revelaria que eles andam juntos, se dialogam e se regeneram na práxis).

Assim, parto do princípio de que há dois pontos indiscutivelmente em comum entre ambas abordagens: (1) o texto usado como parte do embasamento teórico “As formas do falso: um estudo sobre a ambiguidade em ‘Grande Sertão: Veredas’”; e (2) entre eles, e os

demais textos da alçada da crítica literária sobre a obra, há uma abordagem passiva da composição da figura do interlocutor do narrador Riobaldo, ou seja, a consideração comum à maioria, talvez absoluta, dos estudiosos sobre aquele que ouve Riobaldo como sendo mesmo o tipo de interlocutor descrito por ele: letrado e da cidade.

1.2 Meu cavalo Siruiz (método).

Portanto, durante as argumentações e especulações desenvolvidas mais adiante, serão usadas as leituras dos autores já mencionados, os recursos teóricos usados pelos mesmos (Derrida, Lucács, Maquiavel), além de breves consultas a outras produções críticas sobre a obra. Ou seja, a escolha de dois textos principais foi de caráter econômico e representativo devido aos limites deste trabalho, pois inserir referências a mais de 1.500 textos críticos da obra seria, em algum momento, repetitivo. Esse método não seria exaustivo (tratando-se de GSV, creio ser impossível justamente por minha tese), mas extenso para a evidenciação de um diálogo intertextual desses dois tipos de análise, o que imagino revelar como a relação orgânica entre os aspectos podem mudar ou expandir com a releitura da obra, afetando assim na interpretação da mesma.

Walace aponta para um possível ensaio da desconstrução do conhecimento metafísico, recorrendo aos pensamentos de Jacques Derrida em sua análise literária-filosófica. Ou seja, a partir da base da ideia derridiana (o pensamento desconstrutor) e as críticas feitas por este à forma de pensamento tradicional ocidental (não há forma, mas dinâmica), condensadas nas obras “*A escritura e a diferença*” e “*A farmácia de Platão*”, Wallace aponta para semelhanças entre os métodos de análise dos conceitos metafísicos feitos por Derrida e por Riobaldo/Rosa.

Na obra “*A farmácia de Platão*”, do pensador francês, há uma discussão a respeito das formas ocidentais de construir conceitos, filosofias e ciências. Derrida aponta para a natureza ambígua da linguagem: o aspecto indescidível do signo. Em suas reflexões sobre o texto de Platão, *Fedro*, ele descreve como a palavra muda de significado de acordo com o contexto em que está inserida (as posições dos falantes e, a partir disso, a utilização arbitrária dos mitos na sistematização de conceitos e valores), percebendo, assim, sua característica intrinsecamente neutra quando ela é deslocada, por meio de exercícios teóricos, desses conjuntos de fatores que a determinam.

Tal discussão se aprofunda com a palavra *Pharmakon*, termo ambíguo utilizada por Sócrates em um de seus diálogos com um de seus discípulos, Fedro, a respeito da importância da escrita. Derrida percebe como ela é utilizada de forma perversa (tendenciosa) pelo filósofo, e por seus posteriores, a partir de suas interpretações da narrativa de um mito Egípcio sobre a origem da escrita. Pois, como a intenção inicial declarada é de condená-la, Sócrates elabora uma retórica normativa em que tensiona o duplo significado da palavra *Pharmakon* (remédio/veneno) para seu aspecto mais negativo. Associando a este valor negativo outros argumentos, que não possuiriam coerência sem o recurso do mito, Sócrates consegue encaminhar seus discípulos à conclusão da inferioridade da escrita diante da fala. Derrida (1972), por sua vez, ironiza o fato de ainda lermos Sócrates.

“A proposta derridiana é, na verdade, uma leitura sintomática do pensamento e da cultura ocidental, no qual se possa ler e pensar o não pensado (uma forma que permite perceber a releitura, que consiste em considerar, além do pensado o não pensado percebido pelo outro). [...] A busca não é pelo o que foi perdido, mas o que nem sequer foi percebido.” (Walace, 2005, pg.3)

Apesar dessa breve noção do que se trata o exercício da desconstrução, Fabrícia não a adota como método ou pressuposto teórico por não ser uma definição estável, pois isso anularia o exercício que Derrida propõe: desconstruir definições influenciadas por ideologias, etnocentrismos, logocentrismos e etc. Porém, sendo visto como exercício, mais como prática

orgânica das ideias, ou prática relacional, a teórica consegue aproximar as reflexões do narrador do repensar derridiano.

Para Wallace, a narrativa do Riobaldo Fazendeiro é um enorme exercício de repensar a vida do Riobaldo Jagunço, feito através da rememoração. Ao relembrar, ele se deixa ser influenciado pelo sentimento (“matéria vertente”), o que torna o narrador permeável à personagem. Essa é a principal “mistura”, pois todas as palavras possuem significados múltiplos que, dependendo do contexto (cena ou conto, narrador ou escritor), ora convergem e ora divergem entre o narrador e a personagem. Isso acontece de modo mais evidente durante seus questionamentos, simultâneos à narrativa, sobre conceitos metafísicos influentes no comportamento do sertanejo (Deus/Diabo; Coragem/Medo; Homem/Mulher). Ou seja, deslocando as ideias pra dentro dos fatos, e não mais distraído com “as ideias de saída e de chegada” (GSV, pg. 18), teoria e prática aqui se misturam e se tencionam na voz do narrador, o que fornece um tom crítico ao narrador direcionado para todos os lados, inclusive ele mesmo. Ou seja, pensar sobre o pensar só é possível num contexto rememorativo.

Apesar da falta de compromisso do Riobaldo Narrador em estabelecer uma verdade indubitável (objeto de desejo, mas que sabe inalcançável para o “homem humano”); ele, por meio da regra de várias perguntas e meias respostas - que podem ser encontradas em momentos precisos de manifestações, na experiência, de tensões entre conceitos aparentemente opostos (boa parte destes momentos são regidos pela presença de Diadorim) - os vai misturando e permeando.

Tanto os momentos se misturam, quando ele os emenda com as lendas sertanejas que não se tem certeza se são anteriores ou posteriores ao próprio relato; quanto os conceitos em si (o que se evidencia na forma simbólica do jagunço que muda de lado, como o Lacrau e o próprio Riobaldo; ou de forma semântica, quando a validade dos significados das palavras

antagônicas é testada na prática). Tomemos como exemplo a seguinte parte em que ele nota um aspecto da natureza da mandioca que, pelo contexto, serve como analogia para seus pensamentos:

“Melhor se arrepare: pois, num chão, e com igual formato de ramos e folhas, não dá a mandioca mansa, que se come comum, e a mandioca-brava, que mata? Agora, o senhor já viu uma estranhez? A mandioca doce pode de repente virar azangada – motivos não sei; [...] vai amargando, de tanto em tanto, de si mesma toma peçonhas. E, ora e veja: a outra, a mandioca-brava, também é que às vezes pode ficar mansa, a esmo, de se comer sem nenhum mal.” (GSV, pg. 11)

Willi Bolle lê GSV como reescrita historiográfica de Os sertões de Euclides da Cunha, ou seja, o narrador-personagem Riobaldo versus o narrador “sincero” de Euclides, sendo a estrutura narrativa de uma como sátira da outra. Bolle, desta forma, propõe um estudo da obra como um exemplo de “romance de formação do Brasil”. Assim, para ele, a forma literária de GSV contém um conhecimento específico do processo histórico e discursivo do país de seu Autor, pois “O narrador Riobaldo exerce o papel de um investigador dos discursos que falam da história do país, sobretudo daquilo que ela tem de oculto, demoníaco e dissimulado” (Willi Bolle, gransertão.br, pg. 8).

Willi aproxima o texto de Rosa ao de Euclides por meio de uma ideia-chave comparativa: ambos os textos tratam de discursos de narradores-réus-e-testemunhas diante do tribunal da história. Ao observar as características apresentadas pelo narrador a respeito de sua situação atual (dono de terras), e tendo como princípio que “a verdade da ficção é sua forma” (K. Stierle, 2001, p 427), o ensaísta desenvolve a hipótese de correspondência entre um problema político e social, dadas por ele como típicas da sociedade brasileira, e a configuração da obra. Para ele, o *percurso* do jagunço é representação do *discurso* do

jagunço, sendo o sistema jagunço, por sua vez, representação do poder, do “mundo à revelia” (GSV) do povo imerso nas dissimulações políticas dos poderosos (apresentadas por Riobaldo sempre como figuras contraditórias por sempre haver discrepâncias entre discurso e prática).

Por fim, a partir das leituras elaboradas por esses teóricos, e consultando brevemente outros textos filosóficos e críticos, desenvolvo uma tentativa de diálogo entre elas para defender a possibilidade da proposta de releitura como uma das formas estético-literárias da obra. Ou seja, repensando as duas abordagens sobre o texto rosiano, suas convergências e divergências, busco demonstrar como o aspecto da releitura existe e ajuda a obra a “resistir” (ou adaptar-se) às mudanças de valores e estruturas através de mais de meio século (61 anos). Sendo assim, trato aqui da releitura como um aspecto importante para a escritura do almejado texto legível por “700 anos” que Guimarães defende como meta de um bom escritor.

2. Desenvolvimento

“e aqui começo...”

Haroldo de Campos, galáxias.

“Travessia.”

João Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas. Pg. 608

“Nonada.”

João Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas. Pg. 7

2.1 Os vários começos e enveredamentos.

Há três pontos fundamentais, ambíguos e simultâneos, que são o ponto de partida da obra e que geram o seu movimento por serem, também, o seu ponto de chegada: O amor ; o pacto com o diabo; e própria imperfeição da narrativa.

Esses três pontos, assim como a divisão do livro feita por Wallace (as três margens: a primeira margem, parte do texto situada antes do que ela considera o meio-do-livro*; segunda margem, parte situada depois do meio-do-livro; e o meio-do-livro, a terceira margem), não possuem hierarquia entre si, não se anulam, porém convergem ou divergem a depender do ponto de vista, tanto do narrador, como do leitor.

Wallace faz essa divisão para explicar seu ponto de partida, o meio-do-livro. Como essa é a parte mais condensada da história, e talvez o meio do “redemunho” Riobaldiano, Wallace a elege como o trecho mais importante para a interpretação do pensamento do narrador, que é manifesto não só no que ele conta, mas na forma como ele conta. Assim, este trecho - o meio necessário que deve ser atravessado pelo narrador e leitor juntos - representa para o narrador o problema e forma da sua narrativa: a rememoração de sentimentos e fatos esparsos daqueles tempos que são simultâneos no presente do ato narrativo. O meio-do-livro

seria, então, representação máxima do narrador e, por isso, forma e solução para a leitura/recepção do leitor, pois no meio-do-livro estão todas as ideias e fatos misturados, passado/presente, deus/diabo, coragem/medo. Como ele mesmo revela, ele “estava distraído com as ideias e saída e chegada” (GSV, pg. 18), e não com o meio das coisas, ou seja, esse nada, vão ou vacuidade entre o bem e o mal que faz o “homem humano” viver atravessado e atravessando o impele a cometer “más ações estranhas”.

Assim, essa terceira margem, o meio-do-livro, trata da própria travessia de uma margem para outra. Esse jogo estético é explicado pela autora na mesma dissertação com base em outro texto do mesmo autor, como aponta Wallace: “A terceira margem do rio”.

Essa terceira margem é construída neste conto de Rosa como a suspensão do não pensado. Esse não pensado só é possível entre as ambiguidades aparentes do texto, pois é por causa delas que esta outra margem se mantém oculta até que ambas sejam consideradas simultaneamente. Uma primeira leitura revela a história de alguém sobre seu pai que decide viver no rio sem nunca mais tocar as suas margens e a reação da família diante disso. A metáfora da suspensão do lugar do pai preenche a forma como o texto é narrado, entre duas margens que, por sua vez, acabando constituindo e sendo constituídas pela terceira margem: o rio, a fluida suspensão da presença. Assim é feito com o(s) motivo(s) da empreitada do pai, das reações da mãe e, como em muitos textos rosianos, a própria narrativa do menino. Esses elementos, no texto, possuem suas ambiguidades e são coordenados pela suspensão da loucura, por não saber a quem atribui-la: ao pai, à mãe ou ao filho.

“Sou doido? Não. Na nossa casa, a palavra doido não se falava, nunca mais se falou, os anos todos, não se condenava ninguém de doido. Ninguém é doido. Ou, então, todos.” (“Primeiras Estórias”, Editora Nova Fronteira - Rio de Janeiro, 1988, pág. 32)

No caso de Grande Sertão: Veredas, esse projeto da terceira margem (o oculto; aquilo que deve ser lido, relido, pensado e repensado sem parar: a ordem das coisas) é construído por Guimarães entre as grandes dicotomias metafísicas (deus/diabo; coragem/medo; bom/mal; masculino/feminino) e a experiência, constituindo assim o mundo do “homem humano”. Como um investigador (aspecto sobre o nome do protagonista-narrador apontado por Wille em suas pesquisas etimológicas sobre o nome do protagonista), Riobaldo atravessa todas as experiências que o sertão propõe a sua maneira: *a priori*, como jagunço, e *a posteriori*, como dono de terras.

Este grande ser, o sertão (palavra composta pelo verbo infinitivo “ser” mais adverbio de intensidade “tão”) se apresenta indiferente às suas tentativas humanas de conclusões definitivas. O sertão, assim como o mundo, permanece indefinido e, por isso, em diversos movimentos não lineares. Pois o “homem humano”, assim como o rio que determina suas margens e é determinado por elas, determina suas ideias e práticas e, ao mesmo tempo, é determinado por elas.

Essa falta de linearidade motivou Bolle, aos 22 anos (como declara na introdução de *grandesertão.br*), a preencher as paredes do quarto com as páginas da obra para buscar ligações não aparentes dentro da obra. Sem resultado palpável, esse método o influenciou no modo de como organizar as suas ideias em sua investigação posterior do GSV como um retrato da formação do Brasil. Sendo assim, ele enxerga “a história do jagunço Riobaldo, que fez o pacto” como “uma releitura da história do Brasil”.

Aqui encontramos a possibilidade de perceber em ambos teóricos a releitura, para Wallace, uma releitura dos conceitos metafísicos como algo misturado, que atravessam e são atravessados pelo homem humano; e para Bolle, como já dito, uma releitura histórica que revela discursos e percursos.

Bolle reparte o enredo em dois, proêmio e luta na aproximação intertextual que faz de GSV com OS, de Euclides, obra matriarca do retrato historiográfico Brasileiro. Ele utiliza o sistema jagunço formulado por Rosa como referência para entender o percurso de Riobaldo pelo sertão - suas iniciações guerreiras, discursivas e políticas – e garantir a intertextualidade com a obra precursora, que contribuiu (conforme defende o teórico) para a disseminação de uma visão preconceituosa a respeito do povo sertanejo em nome de seus ideais nacionalistas e modernizadores.

Bom, um começa pelo meio do livro, o outro pelo início discursivo. Eu início, como na citação adaptada por mim na epígrafe da introdução e do desenvolvimento desta monografia, no fim-começo da obra. Na “Travessia” “Nonada” encontro uma das margens interpretativas mais radicais do texto rosiano, um monte de palavras, ou melhor, um rio de palavras cujo o leitor terá de ter coragem de atravessar mais de uma vez, como o próprio Riobaldo fez e faz em sua vida. Assim, é esse total esvaziamento da obra de Rosa, possibilitada pela própria sua estrutura aberta e difícil, dá conta desse encontro que metafísica e materialismo possuem na linguagem do “homem humano”.

2.2 Diabo acima, diabo em baixo, diabo a fora, diabo adentro: sobre a imperfeição nos elementos da narrativa.

“Arre, ele está misturado em tudo”

(Rosa. João Guimarães. GSV, p. 11)

Seguindo o método da tripartição e não hierarquia das partes, pode-se perceber que esse sistema alcança todas as composições da obra como ferramenta, ou melhor, signo de superação intelectual das dicotomias e binarismos intelectuais, pois sua intenção “reacionária”

num texto “revolucionário” (revelada em uma entrevista de Rosa dada a Günter Lorentz, em janeiro de 1965) é a multiplicidade e aniquilação das possibilidades da linguagem pela escrita, uma busca pela origem (eis motivo da grande tendência em se interpretar Rosa em termos metafísicos e mitológicos).

Para mim, Riobaldo em si é um homem que passa a ser partido em três quando “Nonada” relata sua história. Há, então, o Riobaldo jagunço, há o Riobaldo dono de terras, e, por fim, o Riobaldo narrador. Este surge “Nonada”, na vacuidade do signo que é capaz de deslocar o passado ao presente (e vice-versa) na prática da rememoração simultânea ao relato. Assim, o Riobaldo narrador mistura valores num relato contraditório e de uma linguagem inventada para se dissimular. Desta maneira, a tripartição de Riobaldo se dá pela necessidade imagética (ilustrativa) que tive para entender o funcionamento do narrador a partir de seu nome, e não de limitar suas possibilidades a apenas três tipos; e ela pode ser encontrada no movimento e nos elementos da cena da primeira travessia de Riobaldo com o Menino (Diadorim).

Diadorim, nesse primeiro encontro, encoraja Riobaldo a fazer um passeio de barco pelo Rio das Velhas, que resulta na travessia: “Ele me deu a mão, para me ajudar a descer o barranco”; “O menino tinha me dado a mão para descer o barranco”(GVS, pg. 103). Pensando no final da narrativa, o termo derivado de barranco na frase “Agora estou aqui, quase barranqueiro” (GSV, pg 607) parece completar a metáfora do barranco como começo e fim da narrativa-travessia. Dessa forma, a personagem que representa a dualidade (Di.adorim) ganha o aspecto de guião para o narrador. Ao sentar “lá dentro, de pinto em ovo” (GVS, pg. 103) ambos ficam “virados um para o outro” (GVS, pg. 103) como as duas margens. Assim como na trajetória dessa travessia iniciática, em que as margens se alargam com o passar do tempo, a travessia da narrativa rememorativa vai alargando a imensidade que separa Riobaldo de Diadorim, e dele mesmo (ou melhor, de suas próprias vivências), apesar de um se orientar

pelos outros (eis porque a narrativa parece eterna). A canoa vacila, como a língua, ao discorrer sobre a imensidade do rio (matéria vertente) e revela, metaforicamente, o receio presente do narrador dissimulado no receio passado de Riobaldo pré-travessia ou Jagunço: “Eu não sabia nadar” (GSV, pg 103). Ou seja, Riobaldo Jagunço não sabia lidar com as emoções, e ele resta como experiência que influencia na forma narrativa. Continuando com a lógica da imagem da canoa como a linguagem vacilante diante da mistura das margens metafísicas e materialistas na própria existência, temos a figura do remador. Este é comandado por Diadorim, que é quem paga pelo passeio, e é quem dita o ritmo da travessia. “Bom aquilo não era, tão pouca firmeza” (GSV, pg.104). Assim, diante dessa incerteza, o Menino outra vez revela seu caráter de orientação e aconselha Riobaldo “-‘Carece de ter coragem...’” (GSV, pg.106) e em seguida o inicia no estudo das contradições com a pergunta “-‘Que é que a gente sente, quando se tem medo?’”; o que resulta na própria narrativa. E, isso, podemos perceber na pergunta direcionada para a figura que representa o narrador nesta cena, em que a própria figura (na coerência dos termos dentro do romance, no caso o “barranco”) afirma tal posição: “-‘Ah, tu: tem medo não nenhum?’ – ao canoeiro o menino perguntou, com tom. – ‘Sou barranqueiro!’ – o canoeirinho tresdisse.” (GSV, pg.106). Após isso, e ainda na primeira parte da travessia, o Menino mantém a mão encostada na de Riobaldo, que se sente confuso entre as sensações dadas às suas carnes (corpo, matéria) e às suas animosidades (espírito, ideia), como percebe o Menino quando diz “-‘Você também é muito animoso...’” (GSV, pg.107). A travessia parece completa ao se alcançar a outra margem, mas ainda há a necessidade do retorno (tal como acontece depois do meio-do-livro de Wallace, em que Riobaldo reconta os fatos narrados). Este retorno só ocorre depois de uma cena premonitória em que aparece um mulato querendo fazer “sujice” (GSV, pg.108) com o Menino (Diadorim). Nesta cena temos uma quase-revelação do sexo verdadeiro do Menino na seguinte parte: “A fala, o jeito dele, imitavam de mulher” (GSV, pg.108). Além disso, após

uma frase em que o narrador quase-revela a analogia dessa cena com toda a obra na convergência dos tempos contidos na frase “Urutú dá (presente narrativo) e já deu (passado narrado) o bote?” (GSV, pg.108), há outra cena premonitória: a facada que Diadorim dá no mulato e assistida por Riobaldo parece antecipar a cena da luta de facas na rua de Urubú e consequente morte de Diadorim. E, assim como há uma inversão da ordem nos tempos dos botes do Urutú (o presente vem antes do passado) da mesma maneira a ordem das premonições é inversa a dos acontecimentos. Pois Diadorim morre e depois que é revelado seu sexo. Na volta, depois dessa experiência, vemos uma travessia mais tranquila, onde o canoeiro “no meio do rio até mais cantava” (GSV, pg.109) – o que dialoga com a eleição da importância do meio-do-livro por Wallace, se tomarmos o canoeiro como figura do narrador - e ocorre “tudo igual, igual. Menos que, por vez, pareceu depressa demais” (GSV, pg.109). Assim, Riobaldo, na volta que completa a travessia, é outro (talvez como uma representação do Riobaldo Fazendeiro), como revela ao contar o porquê do relato dessa primeira travessia:

“Eu? O sério pontual é isso, o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado. O sério é isso, da história toda [...]: eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável. Muita coisa importante falta nome.” (GSV, pg.109)

Os termos de composição (Rio.baldo), a priori, sugeriram dois termos populares, um expresso explicitamente e outro que teve de sofrer uma alteração fonética e gráfica: Rio e Balde. Assim, esse foco do elemento rio (macro) pro balde (micro) dos termos parece sinalizar, de outra maneira, o que Bolle e Wallace demonstram em seus ensaios: o relato de formação de Riobaldo como o relato de formação histórica do país e a desconstrução da “matéria vertente” (metáfora metalinguística referente à própria escrita) numa tentativa de representação de sua origem. Pois o rio pode vir a ser símbolo do lugar dos discursos: entre duas margens que enveredam pelo Brasil e lhe dá formas, e o balde seria a representação da

mente ingênua, limitada ao logos e, por isso, linear. Nesse sentido, Riobaldo é aquele que pensa dar conta definitiva (estagnada) dessa matéria fluida da vida (o sertão) mas falha, porque algo sempre escapa algo, o O e o Sertão, como o que está expresso no seguinte trecho da obra:

“Deus estava mesmo vislumbrante era se tudo esbarrasse, por uma vez. Como é que se pode pensar toda hora dos novíssimos, a gente estando ocupado com estes negócios gerais? Tudo o que já foi, é o começo do que vai vir, toda a hora a gente está num cômputo. Eu pensa é assim, na paridade.”(GSV, pg.312)

Outra consequência do contraste e tensão desses termos num mesmo nome aparece quando nos deparamos na sua relação com a “matéria vertente” (tomada, agora, como símbolo do sentimento). Pois, se no rio ela está diluída e fluída, no balde ela estaria estagnada. Assim, o próprio nome dessa personagem dissimuladora revelaria seu estado contraditório de espírito: a vontade de verter (narrar) e reter (por ordem, margens definitivas) os significados das coisas reais.

Além dessas interpretações pessoais e a priori, há uma terceira visão de Willi Bolle, fundamentada em pesquisas etimológicas que o direcionaram para termos da língua alemã, tais como baldowern (explorar), ba'al-davar (dono das palavras e das coisas) e baldowerer (aquele que sonda o lugar e as oportunidades para um crime).

Percebendo, pelo estudo do nome da personagem, uma incógnita de várias respostas quase certas, mas coerentes com a construção de uma personagem (que relata e questiona a possibilidade disso), do enredo e da narração, podemos esperar a multiplicidade como efeito constante da obra rosiana.

“O homem (riobaldo), na tensão com sua terra e ideias (sertão), se põe em movimento (luta)”. Esta frase poderia sintetizar o diálogo entre as leituras de Wallace e Willi, pois utiliza os termos e estudos de ambos para se construir uma amplitude interpretativa da obra. O homem, para Wallace e Willi, não pode ser tomado como um elemento pronto na obra, pois ele ainda está se formando no momento em que rememora. Suas reflexões alteram as percepções antigas; e as percepções antigas, por sua vez, emergem e alteram as percepções atuais (o que pode ser embasado nos lapsos, nos questionamentos e nas respostas descompromissadas em responder integralmente suas próprias perguntas), mantendo a permeabilidade das coisas (a “mistura”, ou diálogo) e intensificando a indescidibilidade do narrador. Este, com o desenvolvimento da narrativa, revela-se também indefinido em seu ponto de vista, apesar da sua situação ser evidente. Na relação entre Riobaldo jagunço e o dono de terra, há uma terceira margem: a própria narrativa. Essa narrativa é imperfeita de propósito, por causa do intento da representação problemática do Diabo como a que o próprio narrador tem de si: ele não sabe se possui alma, apesar de toda sua investigação.

A função das críticas à própria narrativa é ambígua e premeditada, pois é por meio dessa função fática da linguagem que Riobaldo mantém sua narrativa e o seu poder sobre o seu interlocutor. Ou seja, é por meio da aparente consideração que o narrador tem por seu interlocutor (“Conto mal? Reconto.”) que ele mantém o leitor como refém num texto de difícil leitura. E a leitura só se torna possível porque essa evidente consciência da imperfeição narrativa pelo narrador acalma o leitor com uma breve expectativa de compreensão (desfecho) do que está sendo dito. Nesse caso, serve para distrair a primeira leitura com “as ideias de saída e chegada”.

Porém, quando o relato termina, apesar dos fluxos sentimentais gerados pelos questionamentos incessantes e pelo amor impossível de Riobaldo durante a obra, algo escapa ao narrador e ao leitor, pois o desfecho não resolve suas questões; ao contrário, as intensifica.

A questão aqui, agora, é entender onde se encontra esse oculto e como ele auxilia na construção da ambiguidade das coisas. E minha proposta é destacar o elemento mais oculto, por não possuir fala na obra, e dissimulado, por ser descrito ou inventado pelo narrador personagem: o interlocutor.

A narrativa, como foi pensada para confundir e desconstruir valores, parece prever não apenas um interlocutor, mas vários. A característica de letrado e de culto gera um suspense ausente quando em tensão com a composição narrativa de Rosa, em que há uma simulação de oralidade pela escrita. Realmente, o interlocutor de um romance (o leitor) só pode ser um letrado, mas nem sempre da cidade. Agora, o interlocutor personagem que ouve Riobaldo parece não existir em si em lugar algum (talvez “Nonada”) pela seguinte lógica: a perspectiva do diálogo que há entre esses personagens fica jogada para fora do texto (como observa Hansen em sua análise, “o O: a ficção da literatura em ‘Grande Sertão:Veredas’” sobre o termo inicial da obra, “Nonada” como um aporte retórico para um possível relato anterior ao início da fala de Riobaldo). Como temos somente acesso ao texto, nasce, assim, o paradoxo de interlocutores possíveis para o enunciado dentro de GSV, colocando em questão a relação de fala e escrita como meios de produção do que é verdadeiro (problema epistemológico).

Assim, a análise Bolle sobre a narração de Riobaldo como um texto judicial diante do tribunal da história (para explicar o processo de reescrita de “Os Sertões” feito por Rosa) ganha a possibilidade de se desenvolver, se se considerar evidente a previsão, pelo narrador, do aspecto múltiplo do interlocutor na especulação de seu esvaziamento no seguinte trecho:

“tem gente por falando que o Diabo próprio parrou, de passagem, no Andrequicé. [...] quem sabe – sem ofensas – não terá sido o senhor quem se anunciou assim, quando passou por lá por prazido divertimento engraçado?”
(GSV, pg.8-9)

“E, mesmo, quem de si de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio. Será não? Será?” (GSV, pg.10)

Dentro desta possibilidade múltipla do interlocutor, tem-se mais um vislumbre do diabólico da linguagem (o enigma, o jogo), pois Riobaldo mesmo se sabe, além de narrador, interlocutor da história que conta (ou melhor, que atravessa, que rememora), porque ele mesmo admite: “me inventei neste gosto de especular ideia” (GSV, pg. 9).

Note que é ele mesmo, o Riobaldo - fazendeiro, ex-jagunço, auto-declarado pactário, professor e, portanto, também letrado - quem faz as perguntas sobre o próprio desempenho, e ele mesmo é quem dá o veredito, habito que se repetira até o fim, negando a fala desse interlocutor motivador e ausente.

As perguntas, além de servirem como aparato retórico para fragmentar a história (vale notar que o texto não possui marcação de capítulos, como determina a tradição romanesca) e confundir aquele que o lê, ajudam numa leitura para a configuração da relação entre os fragmentos do enredo e os do devaneio. A estas perguntas, que considero retóricas e objetivas, Riobaldo, muitas vezes, não lança respostas definitivas, mas as pula de propósito e cai nos devaneios que resultam delas. Assim, as respostas (se existem) ficam no pensamento do narrador, e as perguntas para sempre suspensas no pensamento do interlocutor, perdidas entre um relato e um comentário. Esse constante retorno do orador sobre o próprio discurso serve como recurso dissimulador de um diálogo, porém ele, dentro da releitura, acaba dando margem (falando nos termos walacianos) ao monólogo.

Relacionando a possibilidade de um interlocutor múltiplo e/ou inexistente (ou existência projetada: o diabo como ausência¹) à amplitude de interpretação sobre a motivação da narrativa (pacto com o diabo; o próprio rememorar; e amor de Diadorim por Riobaldo dissimulado no amor de Riobaldo por Reinaldo) gera-se uma interessante provocação de

releitura na forma narrativa: uma tentativa/eficácia do próprio narrador-personagem de se justificar em um sentido ambivalente, ou seja, tornar lógico seus erros, como se tudo estivesse arrematado desde o começo pela fatalidade, legitimar; e contar a origem do seu sofrimento, como uma confissão ou catarse.

Assim, arrisco a especular que esse sentido duplo da autojustificativa dos próprios atos presente na narrativa de Riobaldo ressalta a tensão entre o que é narrado e o como se narra. Isso acaba condenando Riobaldo a uma eterna contar/recontar; e seus interlocutores a uma eterna leitura/releitura da obra. Isso explica a impossibilidade de definições precisas sobre as propostas da obra, pois a própria forma da obra está inclinada e se esforça por ser múltipla em cada palavra, ou seja, se destruir. Assim, a língua, como meio de pensamento, é representada como o mal que afasta as pessoas (*diabolos*) socialmente, espiritualmente e culturalmente (a própria palavra se torna signo de uma forma falsa, ausente).

Neste ponto, percebe-se a sátira do narrador-personagem de Guimarães sobre o narrador sincero e republicano: um tenta dissimular os fatos e acaba os revelando, não no que diz, nem na forma, mas na tensão entre ambas; o outro (Os Sertões) tenta o contrário, diz querer revelar a verdade, e a dissimula, justificando as atrocidades da república.

Aqui, as leituras usadas como fundamento tornam uma possibilidade de releitura mais encorpada: O pacto não seria uma mudança mágica, ou um recurso retórico para a tomada de poder, mas a aceitação de um estado latente, de uma condição especial muito repetida no reconhecimento e comportamento dos outros durante o relato (auto reconhecimento das capacidades discursivas e do poder que deriva delas diante das pessoas, “Agora quem é que é o chefe?”(GSV, pg. 435); além de figurar um estado de espírito de um jagunço filho bastardo da riqueza e natural da pobreza que decide tomar “A resolução final”(GSV, pg. 418) e tanger gentes antes de ser tanguido

2.3 O amor de Riobaldo por Reinaldo e o amor de Diadorim por Riobaldo: sobre a falsa forma do Amor.

O Amor de Riobaldo por Diadorim é verdadeiro e falso (“tudo é e não é”) dentro dessa releitura mais ampla e serve como aparato retórico para manter as ambiguidades da narração e, por tanto, os efeitos ampliadores de sentido: o que motiva ou provoca a releitura (o demonstra a preocupação em se construir uma força motriz na estrutura textual para uma permanente releitura).

Aqui, caráter andrógino da princesa guerreira Diadorim é elaborado dentro dos relatos de Riobaldo sob o/a pretexto/justificativa de se manter a surpresa causada pela descoberta, pois “A dor não pode mais do que a surpresa” (GSV, pg. 599). Esse caráter parte das declarações de Riobaldo, que insistem relatar um perpétuo amor por Diadorim ao mesmo tempo em que muda o nome da personagem, Reinaldo, dependendo do sentimento ou situação do momento relatado.

Há outra evidente contradição entre o que é narrado e o que narra, no caso entre Riobaldo personagem e Riobaldo fazendeiro: um age sem pensar no meio das coisas; o outro tenta tornar claro se houve pacto ou não antes do fim chegar, contando a origem do seu sofrimento sem contá-la imediatamente, pois ele está as voltas.

2.4 Amor de Diadorim por Riobaldo: Origem do sofrimento.

Riobaldo personagem, ao vê-la morta, finalmente entendeu, que Diadorim o amava. O impacto do fato o faz questionar sobre sua própria capacidade de definir as coisas

(ou seja, o próprio pacto). Quando ele se percebe sem seu amor (ou insensível a ele), Riobaldo percebe-se sem alma. Assim, o pacto - que pode ter servido tanto como mito entre os jagunços para explicar a ousadia de Riobaldo na tomada do poder, angariar apoio para essa tomada e impor o respeito à sua palavra (como analogia ao pacto social para o interlocutor); quanto como metáfora de uma consciência em crise e contraditória – vira matéria de questionamentos a partir da morte de Diadorim, o que pode ampliar a metáfora como metalinguística: o pacto é a própria obra: “quem de si de ser jagunço se entrete, já é por alguma competência entrante do demônio”(GSV, pg. 10).

Sendo assim, trata-se agora de questionar não o narrador pactário, mas o leitor pactário. Ou seja, questionar quando um leitor compactua com a obra ou não e as implicações disso na interpretação. Hensen fala sobre as propriedades “revolucionárias” e “reacionárias” da linguagem de Rosa como uma forma de antecipação da recepção de seu texto, o que retomo para dialogar com as minhas ideias a respeito da releitura, pois acredito ser essa prática que libertará o leitor da compactuação inevitável de uma leitura singular e não aprofundada.

Sob a ótica das ideias das falsas formas, parece haver uma preocupação da parte de Riobaldo (isso a narração a revela e sua forma desvela) em demonstrar a inexistência do pacto e a presença inquestionável de seu amor por Diadorim mediado por uma linguagem feita “Nonada”.

Em termos psicanalíticos, e analisando a dimensão fúnebre da obra (pois a narrativa conta histórias de guerras e se ensaia para chegar no momento último do desfecho da morte profética de Diadorim sem erros quanto à importância do seu significado para todo o relato), Riobaldo mostra-se obcecado e nostálgico em afirmar a existência, da sua parte, a capacidade de amar (haja visto os vários casos e especulações sobre o amor durante a

narração), enquanto ele atravessa o Largo do Sussuarão ou o São Francisco (imensidade dinâmica) de suas memórias, reflexões e rios de sentimentos.

Esses sentimentos, derivados da culpa representada pelo questionamento sobre a existência do pacto, associados à ausência da sensibilidade no passado (estava distraído com as ideias de saída e de chegada) acabam compondo uma tentativa de compensação da ausência dos sentimentos passado com os sentimentos do presente. Como o narrador, junto com o leitor, está entre essas duas margens (jagunço, experiência, material, dinâmico, cidadão solto/ fazendeiro, memória, ideia, estático, sujeito definitivo da terra) ele acaba permitindo essa permeabilidade sentimental imensa.

Deste modo, afirmar que o Riobaldo ama Diadorim é verdadeiro e falso. Tudo dependerá do logos referencial do leitor. Um leitor de primeira “travessia” corre o risco de ser “engabelado” por um leitor de “biografias de santos” engabeladores, e compactuar com tudo o que está posto, inclusive concordar com as conclusões finais do narrador, que são:

“Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? [...] Nonada. O diabo não há! É o que digo, se for... Existe é homem humano.” (GSV, pg. 608)

Agora, um leitor de segunda travessia desfaz essa “compactuação” através do mesmo método utilizado pelo narrador em toda a obra, a rememoração. Tomemos o ato de relembrar do personagem que, no âmbito do leitor, pode ser concebida como releitura. Ora, Riobaldo, para investigar se houve ou não pacto, relê a própria vida: “Conto mal? Reconto” Ou conto mal? Reconto (GSV, pg. 61).

Ao reler, certas informações que são proteladas, como o destino e sexo de Diadorim, acabam operando outro logos, outro raciocínio que esclarece os discursos dissimuladores que o texto forma¹ na primeira “travessia” (lembrando que são diversas as

travessias feitas pelo protagonista: Largo do Sussuarão, São Francisco, o sertão fora - grande percurso pro oeste até a cidade onde ele encontra a pedra preciosa - e o sertão dentro, a rememoração).

Isso auxilia o leitor enxergar a origem destes discursos nos personagens mais influentes da vida de Riobaldo, como: Medeiro Vaz seus discursos humildes, Joca Ramiro com seus discursos da justiça, Ricardão com o da ganância, Zé Bebelo com os políticos, o pactário Hermógenes com o seu discurso do Medo, e Diadorim com seu discurso investigativo “o que é que a gente sente quando se tem medo?” (GSV, 106). Aqui seria interessante notar, inclusive para uma futura releitura, o diálogo que Guimarães estabelece entre os discursos destes personagens e o discurso do poder estudado por Maquiavel.

3. Conclusão.

*“Aqui a história se acabou.
Aqui, a estória acabada.
Aqui a estória acaba.”*
João Guimarães Rosa, GSV, pg. 600

*“O mundo é fruto de nossa imaginação,
Será que somos deuses ou sua criação?”*
Baco Exú do Blues, Esú.

Com os aspectos observados por ambas as interpretações materialistas e metafísicas, de Willi e da Fabrícia, foi possível perceber a convergência de dois modos de produção do conhecimento no tratamento dado pela genialidade de Rosa à linguagem. Assim, a linguagem é revelada por Rosa como um lugar (sertão) que surge no nada, no vão entre conceitos opostos. E é só no nada que as palavras podem operar sobre si mesmas, se questionarem e, assim se destruírem.

Essa estrutura de autorreflexão que a linguagem faz sobre si na linguagem inventada por Rosa acaba levantando questões importantes para a crítica literária que, inclusive, é apresentada pelos teóricos em que me embasei e pelos que consultei como uma reflexão rosiana a respeito do papel do intelectual na produção literária. Porém, com o desenvolvimento dos argumentos acima apresentados sobre a presença da ausência (imperfeição) em todos os elementos da obra, outra questão surge, ou melhor, se encontrar simultânea e quase oculta a esta: qual o papel do intelectual como leitor?

Ora, é com o intuito de provocar esse tipo de reflexão - que critica a passividade com que as colocações de “Os Sertões” e diversos conceitos metafísicos foram aceitos ao longo da história - que Rosa escreve uma obra, como “*Grande Sertão: Veredas*”, cheia de imperfeições sutis e precisas. Estas imperfeições estão contidas nas ambiguidade das expressões e informações que deslocam o logos (o raciocínio) do leitor no fim da narrativa, ou melhor, no outro barranco da narrativa. É como se Rosa, ao compor um texto oral de forma

escrita, substituir gestos e expressões por sinais não verbais (como a pontuação, a falta de capítulos, a falta de linearidade), ao exagerar na quantidade de nomes e na invenção de novas palavras quisesse brincar com os preconceitos de seus leitores. Bolle percebe bem isso com a palavra saturada - histórica e socialmente – “jagunço”, enquanto Wallace percebe isso no tratamento dado aos termos metafísicos presentes no texto.

Enfim, “*Grande Sertão: Veredas*” trata-se de uma demonstração e representação do grande pacto social que, a depender das referências do leitor, pode ser regenerado ou desconstruído por meio da palavra. Eis o aspecto mais diabólico que a linguagem possui expressada por rosa, mas que só é acessível por meio da releitura, do repensar e do rememorar.

Agora, seria possível reconhecer esse aspecto em outros textos produzidos por Rosa? Arrisco a afirmar que tal empreitada tende a enriquecer tanto as obras do escritor, como também a crítica, porque é possível. *Primeiras histórias*, com a “Terceira margem”, *Tutameia* (Terceiras Histórias), com sua organização detalhista na inversão do título nos sumários e de quatro prefácios que intercalam leitura e reflexão, *Corpo de Baile*, com seus contos fragmentados, cheios de contradições e sobrecarregado de personagens; e *Sagarana*, com conto “A hora e a vez de Augusto Matraga” ensaiam, desenvolvem e mantêm os traços gerais contidos na obra analisada e observados no presente ensaio.

Referencias Bibliográficas

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 1ª ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

HANSEN, João Adolfo. *O o: a ficção da literatura em Grande Sertão: Veredas*. 1ª ed. – São Paulo: Hedra, 2000.

BOLLE, Willi. *grandesertão.br: o romance de formação do Brasil*. – São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2004.

RODRIGUES, Fabrícia Wallace. *Desconstrução, Ficção: Veredas*. Dissertação apresentada ao curso de mestrado em Teoria Literária do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, 2005.

FLORES, Valdir. *Dialogismo e enunciação: Elementos para uma epistemologia da linguística*. *Linguagem & Ensino*, Vol. 1, No. 1, 1998. Pg. 3-32.

MACHIAVELLI, Niccolò. *O príncipe*. Tradução de Candida de Sampaio Bastos. – São Paulo: DPL, 2008.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão / Jacques Derrida*; Trad. Rogério da Costa. — São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 3. ed. Trad. Maria Beatriz M. Nizza da Silva.